

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CLAVERIA, CARLOS.—**Temas de Unamuno.**—
Madrid. Editorial Gredos, 1953. 156 pág. + 1 hoj.
20 cm.

C. C. ha leído con detenimiento y perspicacia toda la obra de Unamuno y ha tomado nota de lo que en ella se refería a determinados temas que llamaron especialmente su atención. Y aquí, en la selección o invención de estos temas, reside el valor principal de los ensayos que componen este volumen. En los libros de Unamuno están diseminadas, reiteradas, las citas de Carlyle, las alusiones a la «enfermedad de Flaubert», los análisis de la envidia cainita, las ponderaciones de Croce y de Leopardi, los versos de inquietud y esperanza demandando a la Luna respuesta a problemas de eternidad. Todo lector de Unamuno las reconoce al punto como cosa sabida. Pero ha sido precisa la agudeza de C para entresacarlas y luego analizar sus datos, situarlos en su respectiva función y revelar su importancia y transcendencia.

El primer trabajo—el más extenso de ellos: *Unamuno y Carlyle*—recoge las alusiones del propio Unamuno a la obra del autor inglés, y da el detalle de las numerosas actividades literarias e ideológicas del autor español que derivan de la honda penetración que la obra carlyliana tuvo en su apasionado traductor.

El horror a la tontería de los hombres, la «faculté pitoyable» desarrollada en los personajes flaubertianos Bouvard y Pécuchet, que envolvía a Unamuno en

una lucha contra un ambiente fuera del cual, a pesar de todo, no podía vivir, es examinado en el ensayo *Unamuno y la «enfermedad de Flaubert»*.

Sobre el tema de *Clarín* en la obra de Unamuno recoge todo lo que la envidia, como pecado capital humano y español, inspiró al autor, estimulado por lecturas y acaso experiencias personales, en escritos literarios de la más diversa apariencia de género: la novela *Abel Sánchez*, el drama *El otro*, varios *Ensayos*.

El largo prólogo a la traducción de la *Estética* de Croce, y las propias traducciones y alabanzas de poesías de Leopardi, son glosados en *Notas italianas en la «estética» de Unamuno*.

Finalmente, en *Don Miguel y la Luna* trata de insertar al autor en la línea de los poetas españoles que filosofaron y poetizaron «so la luna», como contribución a un estudio temático sobre la luna en la literatura española, cuya posibilidad es francamente sugestiva. Aquí C. agrupa las referencias a la luna que se encuentran en la poesía y prosa de Unamuno, poniendo de relieve la importancia que aquélla tuvo en las emociones, inquietudes y problemas del autor vasco, ya desde sus años juveniles.

Los cinco ensayos revelan la curiosidad del autor y su aptitud para la crítica literaria y de pensamiento. Habían sido publicados con anterioridad en diversas revistas; aquí están acrecentados con algunas observaciones posteriores y nuevas menciones bibliográficas.

C. no es un «cazador» o «pescador» de fuentes a la espera de un casual hallazgo de reminiscencias de un autor en otro para señalar el paralelo entre ellos: a partir de las confesiones de Unamuno al hablar de sus autores predilectos, C. establece sistemáticamente la investigación del alcance de las posibles influencias, mediante un profundo análisis de las alusiones, no siempre paladinas, de Unamuno, y una lectura amplia y detenida de la obra del autor inspirador, acompañada del conocimiento de la más importante bibliografía sobre los temas, para concluir dejando la obra del autor español en el puesto en que él mismo la quería ver situada a este respecto: como producto de un conjunto de influjos dispares y, si se quiere, de imitaciones, amasados en su personalidad y conducidos por su pluma a un cauce de particular originalidad.

Es especialmente curioso ver alumbrado por C. el enorme caudal de cosas unamunianas de forma y de fondo: coincidencias estilísticas, gustos y técnicas literarias, preocupaciones filosóficas, que sin dejar de llevar el sello personal de Unamuno se explican como despertadas por la lectura de Carlyle. Y se evidencia el temprano aflorar de los temas y su larga perduración en nuestro autor: cómo de casi todos ellos hay ya señal en los primeros escritos y a lo largo de los

años no se abandonan nunca del todo: «repetición, sustancia de la dicha», repetición que es tanto o más importante que la tan socorrida contradicción en la obra de Unamuno.

Hacen sumamente atractivo este libro los toques afables a lo estrictamente humano de don Miguel, que varias veces revive ante nuestros ojos; y también el conocimiento que C. muestra de los aspectos culturales o las figuras literarias extranjeras con las que relaciona los distintos temas de Unamuno, dejando abiertos al lector mil interesantes caminos, cuando menos por una nota bibliográfica.

FERNANDO HUARTE

SALVADOR VILASECA ANGUERA, **Coll de Moro. Poblado y túmulo posthallstáticos en Serra de Almors, término de Tivissa (Bajo Priorato)**. · Estudios Ibéricos n.º 1. Instituto de Estudios Ibéricos y Etnología Valenciana. Institución «Alfonso el Magnánimo». Diputación Provincial de Valencia, 1953. 92 págs., 16 figs. y XVII láms.

La presente monografía con la que inicia su vida bibliográfica el Instituto de Estudios Ibéricos y Etnología Valenciana es una muestra de cómo debe darse a conocer un yacimiento prehistórico y cómo deben estudiarse las distintas facetas o aspectos que su excavación o materiales presentan. Felicitamos al Dr. Vilaseca por su trabajo. Lástima que su presentación tipográfica sea tan deficiente; especialmente en los fotograbados, de los que algunos son «cruces borrones».

El Coll del Moro es un pequeño yacimiento caracterizado por la presencia de habitaciones de planta rectangular, cerámica a mano, por lo general grandes vasos, decorada con un cordón digitado y cerámica a torno, tinajas de barro amarillento o rosado, a veces con franjas pintadas, fiblas de un resorte o dos, un colgante de bronce, de tres hilos articulados por anillos, un brazaletes-torques, un pendiente de plata, una punta de flecha ojival, cuentas de vidrio, bronce y ámbar, un anillo, etc. En el túmulo, con dos capas de ceniza, contenía un enterramiento de inhumación cuyos restos antropológicos por su mal estado fueron poco aprovechables científicamente. El ajuar facilitó una serie de piezas como una

fíbula de doble resorte, anillo, cintillas de bronce, fragmentos de brazaletes de bronce y de cuchillos en hierro, un hacha de hierro y otra de basalto y un vaso a mano de forma de tronco de cono invertida y varias tinajas ovoideas a torno, de barro amarillento o rosado, alguna de ellas decorada con franjas paralelas de un rojo achocolatado. Dentro de una de las tinajas se encontró una copa de bronce notable por su decoración incisa, formada por una franja horizontal de rombos entre una cenefa de dientes isoscélicos en la inferior, ornamentación que procede del primer hierro italiano.

El hecho de un enterramiento en túmulo no es frecuente en nuestra península, aunque sí en el S. de Francia, lo cual lo separa en cierto modo de una contemporaneidad excesiva con los campos de urnas, con la que por otra parte tiene evidentes relaciones.

Los materiales, que tan brevemente hemos resumido, nos dan idea de que Coll del Moro es un yacimiento que se encuentra a caballo entre dos épocas. Es el momento en que en el «hinterland» mediterráneo de la península se empieza a hablar de íberos. Las formas cerámicas estudiadas, tanto las de Coll del Moro, como las de yacimientos análogos, son como el prólogo de la cerámica ibérica posterior. La aparición de estas formas cerámicas primitivas, «protoibéricas» como la llama Vilaseca, unidas a formas cerámicas halstáticas y a elementos propios de esta cultura, es decisiva para tratar de establecer la filiación y la cronología de la cultura ibérica, sobre la que se han dicho tantas cosas en estos últimos tiempos. El Dr. Vilaseca pasa revista a las distintas opiniones —Bosch Gimpera, Almagro, Jannoray, etc.— sobre el proceso cultural ibérico y tras un serie de consideraciones sobre el carácter de la población del Bajo Priorato en esta época, que le sirve para delimitar el territorio propio de los ilerconvones, establece la cronología de Coll del Moro en el s. IV a. J. C., y considera que se trata de «un pueblo indígena, que siguió *in situ* las vicisitudes e innovaciones de los últimos momentos del Halstatt, entrando en una nueva época», lo cual le lleva a suponer, tras de un examen fructífero de materiales y textos, que «innegables influencias célticas del Centro peninsular en conjunción con las griegas y las greco-púnicas de las colonias griegas del litoral» actuaron «sobre los elementos indígenas tradicionales y los aclimatados campos de urnas» dando por resultado una mezcla de elementos «cuyo conjunto da lugar en los siglos V-IV a la cultura ibérica».

Opinión ponderada y realista, alejada de tono apasionamiento o presión de escuela, lograda tras un análisis sereno de los elementos culturales en juego. En realidad es una revalidación de la cultura ibérica, de esa cultura que en la bibliografía arqueológica del momento actual es corriente ver escrita entre comillas,

como poniendo en tela de juicio la veracidad del nombre y de lo que representa. El Dr. Vilaseca con la obra que comentamos ha venido a poner un poco de orden en la discusión, lo cual es de agradecer.

FRANCISCO JORDÁ CERDÁ

LUIS PERICOT GARCIA.— **Historia de Marruecos. I. Prehistoria. Primera parte. El Paleolítico y el Epipaleolítico.** Con una **Introducción Geológica y Geográfica**, por Juan MALUQUER DE MOTES. Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Arabe. Tetuán, 1953. 336 pàgs. 56 figs. y 1 mapa

La Delegación de Educación y Cultura de la Alta Comisaría de España en Marruecos realiza en todos los órdenes un esfuerzo digno del mayor encomio. La presente obra es una muestra de lo que en el campo prehistórico y arqueológico se viene llevando a cabo, al mismo tiempo que es como un índice de los problemas que quedan por estudiar y resolver en la zona de nuestro Protectorado, muchos de los cuales han sido ya sometidos a las exigencias de la Investigación moderna, como tuvimos ocasión de comprobar recientemente con motivo de la celebración del I Congreso Arqueológico del Marruecos Español.

La obra que examinamos forma parte de otra mayor sobre la Prehistoria de Marruecos; en la que el Prof. Almagro ha escrito la parte correspondiente al Arte rupestre y al Neolítico. Una introducción en la que se valoran los diversos factores del medio ambiente (geológicos, climáticos, botánicos, étnicos, etc.) ha sido brillantemente escrita por el Dr. Maluquer, en la que quizás nos hubiera gustado ver tratado con mayor amplitud todo lo referente al clima, de tanta importancia en una región sometida a tan complejas influencias en su régimen de lluvia, vientos etc.

Sobre esta plataforma geo humana el Dr. Pericot inicia su trabajo advirtiéndole que «un intento de síntesis de la Prehistoria marroquí no puede ser otra cosa en este momento que una revisión y presentación de datos y planteamiento de la base de ulteriores y más intensos esfuerzos» y aunque las síntesis en Prehistoria son de validez limitada y de fugaz duración, no hay más remedio que hacerlas, ya que al mismo tiempo que nos sirven de recapitulación de lo conocido nos ofrecen la base para fundamentar la futura investigación, y esto es el presente libro de Pericot.

Tras un capítulo de generalidades en donde se exponen las ideas corrientes sobre el aspecto de las comarcas nordafricanas durante el Cuaternario, se inicia la exposición del Paleolítico Inferior marroquí, cuyos conjuntos industriales agrupa en dos grandes epígrafes: Clacto-Abbevillo-Achelense y Levalloiso-Musteriense. En el primero, dejando aparte la gran serie de yacimientos de superficie o de cronología incierta, centra su atención en el estudio de los materiales de las canteras de Martín, Racine, Sidi Abd-er-Rahman (Casablanca), que ofrecen un excepcional interés por su estratigrafía. En Sidi-er-Rahman los restos de ocupación humana se sitúan entre la regresión siciliense y la transgresión milaziense, lo cual daría para el hombre prehistórico de Marruecos una respetable antigüedad. Las industrias levalloiso-musterienses se encuentran por todo el Norte de Africa. No es posible hablar para estas regiones de un Musteriense o Levalloisiense puros. El mismo Tayaciense (tan mal definido, por otra parte) se encuentra siempre unido o en relación con piezas levallois. En resumidas cuentas, aquí como en otras regiones el Levalloisiense parece que se encuentra en la base de las industrias musterienses. En cuanto a la cronología de las mismas Pericot, siguiendo a Ruhlman, cree que no es fácil de resolver. El musteriense antiguo, contemporáneo de la fase superior del Levalloisiense, debe pertenecer al último interpluvial. Mas los hallazgos musterienses de Marruecos se realizan en las capas inferiores de relleno de las cuevas, cuya formación corresponde a los cambios climáticos del último período glacial, lo cual, como en Europa, nos dice que el musteriense clásico se desarrolló durante buena parte de la glaciación Würm. Su fecha final es harto imprecisa, aunque debió perdurar largo tiempo, tal como sucede en nuestra península, donde Weachter asegura recientemente que el Musteriense de Gorham (Gibraltar) debió llegar al Würm II y ocupa el lugar del Chatelperronense en Europa, opinión esta que mantenemos desde hace tiempo para el Musteniense del Levante español y que creemos poder hacer extensiva a la región marroquí.

Problemas más complejos aporta el estudio del Ateriense, cuya área de dispersión parece comprender Egipto, Norte de Africa, Sahara y Africa Occidental francesa, y aún se le señala en el Sudán francés. Las puntas pedunculadas y la tendencia a producir puntas foliáceas de retoque bifacial de factura muy próxima a la solutrense hacen que esta industria suscite un interés especial por sus problemáticos contactos con el Solutrense del Levante español. Aparte de una serie de yacimientos sin estratigrafía hay unos cuantos bien documentados, tales como Tit Mellil, Ued Gorea, Taforalt, El Khenzira, Dar-es-Soltan, Mugharet-el-Aliya, de los que Pericot nos ofrece síntesis aprovechables. Primeramente se supuso al Ateriense como formando parte del Paleolítico inferior y ha sido Ruhlmann quien decidió su incorporación al Paleolítico superior al tener en cuenta que el Ateriense se encuentra encima de depósitos provocados por los cam-

bios climáticos del último gran pluvial, siendo por lo menos su desarrollo de las etapas finales del último gran pluvial o de su evolución posterior, lo cual anda de acuerdo con las fechas propuestas para el Musteriense. Este paralelismo del Aterriense con el Paleolítico superior europeo en el aspecto cronológico ha sido llevado por algunos autores a los aspectos culturales. Aun negando la mayoría de los autores nordafricanos la posibilidad de relaciones culturales entre el norte de África y nuestra península durante el Paleolítico, se estableció un paralelo entre la evolución cultural del Solutrense y la del Aterriense (Caton-Thompson) a la cual se adhirió Pericot. Aunque la discusión sigue en la actualidad y una prueba de ello es el libro que comentamos, no se cuenta, a nuestro modo de ver el problema, con argumentos lo suficientemente sólidos para sostener tales relaciones. En ese sentido nos hemos pronunciado al escribir recientemente sobre los problemas del Solutrense español. Ni en técnica, ni en tipología ofrece el Aterriense nada que pueda compararse con el Solutrense. El proceso técnico de la punta pedunculada solutrense es distinto del seguido en las puntas pedunculadas aterrienses. La discusión alargaría demasiado estas notas; por otra parte, los argumentos africanistas de Pericot no pueden tener una aceptación general mientras no se establezca con cierta solidez una cronología firme del Aterriense, pues mientras Ruhlmann lo considera plenamente dentro del Paleolítico superior, Antoine lo lleva en sus finales incluso a momentos preneolíticos especialmente para el Marruecos occidental.

Si el Aterriense nos ofrece estas complejidades, todavía tropezamos con una mayor discusión al tratar de fijar las industrias siguientes: Capsiense e Iberomauritánico. Limitado el primero a una zona interior y oriental del Norte de África, y siendo el segundo una cultura litoral, aunque parecen provenir de un tronco común, presentan notables diferencias, pues mientras la evolución del Iberomauritánico parece ligada a la hoja de borde rebajado, en el Capsiense nos encontramos con la presencia de los elementos geométricos. En cuanto a su posición cronológica, mientras Antoine se inclina a suponer que el Iberomauritánico deriva del Capsiense, Gobert supone que este ha sido precedido, incluso en la zona tunecina, por industrias cercanas o análogas a las iberomauritánicas. Lo que parece fuera de toda duda es que estas industrias se deben situar paralelas al desarrollo del Mesolítico europeo, aunque Pericot disiente de ello pensando que deben suponerse paralelas al desarrollo del Magdaleniense europeo. No podemos entrar en la discusión acerca de la dependencia de estas industrias del Gravetiense europeo y es posible que hasta se encuentren en dependencia de industrias derivadas del tronco gravetiense, como quiere Caton-Thompson.

Al final de la obra Pericot resume su posición en una secuencia comparativa entre las etapas prehistóricas españolas y las marroquíes, en la que fiel a su africanismo paraleliza las etapas solutrenses peninsulares con las primeras aterrienses;

el Magdaleniense vería el fin del Ateriense y la aparición y desarrollo de los primeros momentos capsenses e iberomauritánicos; el Aziliense se desarrollaría paralelo a los comienzos del Capsense superior y de la fase paralela del Iberomauritánico; en fin, los comienzos del Neolítico en Marruecos coincidirían con el Asturiense y quizás con nuestro Preneolítico. Como ya advierte el autor, a esta secuencia se le podrán oponer naturales reparos, sobre todo a la excesiva duración asignada al Capsense e Iberomauritánico de acuerdo con la que se da al Magdaleniense europeo. Entra en juego en esto la fecha obtenida mediante el Carbono 14 para los comienzos del Capsense, 8000 años. Si aceptamos ésta, según Pericot, la cronología del Paleolítico superior europeo es excesivamente larga, y es posible que así ocurra.

Nos hubiera sido grato entrar en discusión con cada uno de los temas planteados, pero no es este el lugar, ni la ocasión oportuna. Tan sólo nos resta felicitar al Dr. Pericot y a la Delegación de Educación y Cultura de nuestro Protectorado por la utilidad de la obra que nos ofrecen, que con razón fué galardonada con el Premio Franco.

F JORDÁ CERDÁ

MARIANO TOMAS.—**La miniatura retrato en España.**—Dirección General de Relaciones Culturales. Ministerio de Asuntos Exteriores. Barcelona, 1943, 92 págs. + 2 haj., 96 lám.

El principal objeto de este magnífico libro no es otro que el de revalorizar los nombres de aquellos miniaturistas que han trabajado en nuestra patria y cuya obra aparece casi olvidada en la mayoría de los catálogos y publicaciones extranjeras. Tal es el caso de Duker, miniaturista de nacionalidad desconocida, posiblemente holandesa, considerado por Vicente Poleró en su «Tratado de la pintura general», como el artista que más brilló en el retrato después de Goya y que sin embargo a pesar de adornarse de tan excelente condición resulta difícil, por no decir imposible, encontrar reproducciones ni aún referencias de su valiosa obra en libros dedicados a esta materia editados fuera de España.

Otro propósito del autor, igualmente digno de interés, que refleja el entusiasmo que éste siente por el arte de la miniatura-retrato,—arte, que él reconoce ha sido mirado con desdén hasta hace poco tiempo antes de nuestros días en nuestra misma patria—, es dar a conocer por medio de láminas las obras de los artistas, principalmente extranjeros que por figurar en colecciones españolas, no

se han reproducido nunca en otras publicaciones, siendo por tanto desconocidos por los estudiosos e investigadores de otros países.

En este primer capítulo Mariano Tomás hace también una distinción muy acertada entre los miniaturistas españoles y extranjeros—sin inclinarse a favor de ninguna de las escuelas—, señalando la cualidad realista para nuestros artistas y la que podríamos llamar idealista para los extranjeros, que si bien mejoraban el modelo, no llegaron nunca a la interpretación viva del gesto, que se encuentra en los miniaturistas nacionales.

Nada mejor, para hacer un estudio sobre la miniatura, que comenzar analizando la etimología de la palabra, concepto un tanto confuso hoy día, por la cantidad de obras que han adquirido tal denominación y que difieren profundamente, como bien apunta el autor, de las que primitivamente fueron designadas con esta dicción.

En el capítulo dedicado a los orígenes, Mariano Tomás se lamenta de no poder hacer un estudio tan extenso como lo han hecho Lespinasse y G. C. Williamson entre otros, al referirse a la miniatura francesa e inglesa respectivamente, ya que nuestra miniatura «hasta en su mismo nacimiento es arte importado». A continuación analiza brevemente la miniatura en boga en España hasta la época de Mengs, que fué cuando comenzaron a emplear en nuestra patria la técnica de la miniatura sobre marfil, hasta llegar al gran miniaturista Duker, sin olvidar a Luis de la Cruz y Rios, a José Delgado Meneses, ni aún miniaturistas de segunda fila, como el conde de Casas Rojas, deteniéndose en la figura del belga Florentino de Craene, artista de los últimos tiempos del reinado de Fernando VII y de sus contemporáneos españoles Juan Bautista Ugalde y José Udías González, estos dos últimos «ignorados por los diccionarios de artistas», terminado con la mención especial de Antonio Tomasich, miniaturista que dió gran prestigio a este arte en su época.

El autor nos presenta la historia de la miniatura, de una manera breve y concisa, sin olvidar el triste momento en que ésta pasa a un segundo plano, desplazada por la fotografía, pero hoy nuevamente en un lugar destacado por la constante labor llevada a cabo por una serie de artistas que Mariano Tomás estudia, consignando su biografía en la parte final del volumen.

La excelente documentación que se deja sentir a lo largo de los diferentes capítulos, queda bien manifestada en la relación de regalos ofrecidos por los monarcas y en la serie de Exposiciones celebradas no sólo en España sino también en el extranjero donde han figurado miniaturas pertenecientes a colecciones españolas, a partir de la organizada en Madrid el año 1895 en el Palacio de Anglada. Citando entre las extranjeras las celebradas en Viena (1905) y Bruselas (1912). Exposición esta última que se vió honrada con las Colecciones de S. M. el Rey

D. Alfonso XIII, S. A. R. la Infanta D.^a Isabel, Duque de Alba, Duque del Infantado, etc., etc.

Un buen número de reproducciones de bello estilo y bonitos colores pertenecientes al Museo Lázaro Galdiano, Museo Romántico, Academia de San Fernando, Instituto Valencia de D. Juan, Palacio Real, etc., enriquecen el valor artístico de este volumen, riqueza que se aumentada por las numerosas reproducciones propiedad del autor.

Un Índice de miniaturistas españoles o que trabajaron en principalmente en España, sirve para demostrar ampliamente nuestra afirmación anterior al decir que se trata de una interesante monografía, bien documentada y escrita con estilo elegante. No dudamos que habrá sido acogida favorablemente por todos los aficionados a este arte.

M.^a DOLORES ANDUJAR POLO

HERMANN LEICH, **Historia del arte.**—Traducción del alemán por Manuel Tamayo. Barcelona, Ediciones Destino, S. L. 1953, 607 páginas, 136 lám. + 18 en color., grab. intercals.

El presente libro no está concebido con una finalidad docente ni como tal hay que considerarlo, debido a la forma con que está estudiada la evolución artística de los diferentes estilos. En el prólogo de esta voluminosa obra, el doctor Hermann Leich enjuicia el sentido práctico de su Historia del Arte, que dedica a aquellas personas que desean adquirir una visión de conjunto del desarrollo artístico, de su misión y la relación que éste tuvo en la vida económica y espiritual de los pueblos.

El autor presenta su obra dividida en tres ciclos, comprendiendo el primero el arte de la Europa prehistórica, estudio que realiza basándose en antiguas cronologías y usando una terminología, hoy de difícil aceptación después de los trabajos publicados por Pericot, Santa Olalla, Almagro y Kühn. Este primer ciclo se completa con el arte correspondiente a los pueblos «primitivos» de África —exceptuando Egipto y las zonas de influencia europea—, Australia, Oceanía y el arte de los indios americanos; todos ellos bien estudiados en cuanto a la parte histórica se refiere, resultando también interesante la artística, si bien creemos notar el mismo defecto que anteriormente apuntábamos al referirnos a la prehistoria europea. Sin embargo debemos señalar el buen acierto del autor en la elección de láminas así como el gran número de grabados intercalados en el

texto, que cumplen admirablemente el propósito de éste, expresado al principio de la obra.

Lo concerniente al arte primitivo del Oriente Medio, juntamente con el de la India, China, y Japón, constituye la materia del segundo ciclo, analizado brevemente, siendo ésta quizá la causa de algunas omisiones de interés, tal como por ejemplo, los Bronces del Luristan, descubiertos en 1928, pertenecientes al arte del Irán, actualmente en Museos y Colecciones y objeto de numerosos estudios, pudiendo citarse entre ellos, los pertenecientes a Przeworski, «Céramique et bronzes iraniens en Pologne», 1936, pág. 1-26; Contenau, *Revue Archéologique*, 1937' I, pág 148 y ss; Dussaud, «Découvertes de Ras-Shmara», 2.^a ed., 1940; Godard, «Les Bronzes du Louristan», 1931; Legrain, «Luristan Bronzes in the Univ. Mus. Philadelphie, 1934; Moortgat, «Bronzezeit aus Luristan», Berlín, 1932, etc., y que sin embargo el Dr. Leich silencia totalmente.

El tercer ciclo, a nuestro modo de ver el más interesante, no solo por la amplitud del tema, sino también por la solución que el autor da a los distintos problemas artísticos, comienza por Egipto, que considera como el lugar donde «nacieron el arte y la cultura de la humanidad blanca», pasando luego a través de la trayectoria cultural mediterránea a Grecia y Roma. El arte griego lo presenta con una serie de lagunas al no tocar lo referente al arte prehelénico: Troya y Creta. Los capítulos correspondientes al Arte Cristiano, Bizantino y Musulmán, los resume de una manera clara y concisa a través de sus manifestaciones religiosas.

En cuanto a los orígenes del románico y gótico, se inclina en el primero, aunque sin aceptarlo completamente, por el romano, teoría hoy desechada por el triunfo de las ideas orientalistas, puestas en boga por los arqueólogos franceses: Male, Marcel Aubert, etc. y Puig y Cadafalch entre los españoles. Referente al gótico, admite la influencia oriental pero acepta como definitiva la teoría lanzada por Worringer, quien define este arte «como un helenismo cristiano occidental».

Para la exposición del arte del Renacimiento, se ciñe solamente al italiano y al de los Países del Norte, resolviendo el paso de éste al Barroco—en muchos casos de difícil separación— por medio de notables diferencias entre ambos estilos.

Referente al barroco español, es en la pintura donde más se detiene, que estudia a través de los grandes maestros, el Greco, «el pintor religioso más grande de todos los tiempos», Ribera, Velázquez, «el maestro inigualable de un arte barroco realista», Zurbarán y Murillo. Mencionando en la arquitectura a José de Churriguera y en la escultura a Gregorio Hernández y Martínez Montañés.

Con un estudio breve sobre el Clasicismo, Romanticismo, Impresionismo, Arte Absoluto y Arte Contemporáneo, el autor da fin a esta Historia de Arte,

obra que nos parece escrita hace algunos años, por lo anticuado de ciertas teorías expuestas, y que no adolece de más defectos, a parte de los indicados, si se tiene presente la intención con que fué concebida, que la de reproducir un escasísimo número de plantas y secciones, así como la ausencia casi total de notas bibliográficas, que de existir, añadidas a las numerosas reproducciones de obras de arte que encierra, hubiera aumentado el interés informativo.

La traducción, reducida simplemente a poner en nuestra lengua el original alemán, cumple su cometido, si bien hay que hacer notar algún error en la transcripción de tecnicismos.

M.^a DOLORES ANDUJAR POLO

DIEGO CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, **El poema de Alfonso XI**. Editorial Gredos, Madrid, 1953.

Es un estudio del «Poema de Alfonso XI» hecho a la vista de un nuevo texto, al parecer la redacción completa, de la crónica de este rey, descubierta recientemente por el autor en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El conocimiento de tal crónica, puesto que el poeta se sirvió de ella en varias ocasiones, permite subsanar las lagunas del manuscrito del Poema e interpretar los pasajes que hasta ahora resultaban oscuros. Y esto es lo que hace que Diego Catalán realice su estudio con una base mayor que la que tuvieron los comentaristas anteriores del Poema de Alfonso XI.

Establece en primer lugar que la Crónica sirvió de fuente modelo al texto poético y no viceversa, siendo por tanto el primer antecedente de aquella manía versificatoria que asaltó a los rimadores después de la publicación de «La Crónica General de España» por Ocampo, con la ventaja de que el autor del «Poema de Alfonso XI», tanto por el metro usado (cuarteta de ocho sílabas de rima consonante), como por cantar sucesos contemporáneos, da a su relato esa agilidad y soltura que tanto se echa de menos en sus seguidores del siglo XVI.

Basándose en detalles que a cualquier lector menos perspicaz pasarían inadvertidos, D. C. establece la fecha del Poema, que señala exactamente en 1348, precisándola incluso entre enero y septiembre de ese año. Pasa después al problema del autor y hace un estudio de la lengua a fin de determinar su procedencia. Si bien no es muy amplio, en este estudio lingüístico se establecen los pun-

tales suficientes para deducir el occidentalismo de Rodrigo Yáñez, por quien D. C. se pronuncia como autor definitivo, desechando la posibilidad de una adaptación de la obra portuguesa de Alfonso Giraldes «El Poema del Salado» y mucho menos de una traducción.

Esta primera parte es la más interesante y científica del libro de D. Catalán. La segunda es un estudio exhaustivo de todos los detalles: descripciones, recursos estilísticos, motivos, etc., que inspiraron a Rodrigo Yáñez.

Se necesita desde luego una gran agilidad mental para conjugar todos los detalles del Poema, con los mismos que aparecen en toda la producción literaria anterior, tanto culta como popular; sin embargo no creo que esto sirva para señalar los posibles antecedentes de la obra, pues si bien en la parte de fuentes cultas hay alguna posibilidad, en lo que se refiere a las populares no es totalmente válido. El hecho de que hoy día se diga «verde prado» no presupone una lectura de Garcilaso. Del mismo modo muchas de las frases y sintagmas populares que aparecen en el «Poema de Alfonso XI», aunque estén ya recogidos en obras anteriores, no indican una relación, y mucho menos inmediata, con ellas. Son éstas frases que más bien se convierten en tópicos, es decir se lexicalizan, están en el ambiente y su empleo se hace casi obligatorio para todos aquellos que escriben del mismo tema. El que en el Poema de Alfonso XI se establezca la comparación de los moros con «Satanás sucio y carboniento», no me parece prueba evidente de la relación con el Poema de Fernán González, en que se hace la misma comparación. Hay, desde luego detalles que, repetidos, demuestran sin duda alguna un conocimiento de la obra primera, pero estas comparaciones sencillas, que son más bien del dominio popular, no implican necesariamente relación entre dos poetas, aunque tampoco tengamos fundamento para negarla, sino más bien que ambos la recogieron del habla popular.

El libro de D. Catalán, es, sin embargo, como monografía, perfecto; será la obra definitiva sobre el Poema de Alfonso XI.

C. BOBES

MIGUEL CRUZ HERNANDEZ.—**Francisco Brentano.**—Universidad de Salamanca, 1953.

Desde hace años, merced al fino sentido de orientación filosófica de la Revista de Occidente, la figura de Francisco Brentano es conocida en España a través de algunos de sus trabajos capitales. «El Origen del Conocimiento Moral» llegó, incluso, a la popularidad de sucesivas ediciones, encaramándose en los estantes

de acaso todas las bibliotecas públicas nacionales. Un breve estudio sobre Aristóteles se incluyó en la Colección Labor. Algunos capítulos de su obra básica: «Psicología desde el punto de vista empírico», conjuntamente con «Sobre el porvenir de la filosofía» fueron, también traducidos al castellano. Unido a este conjunto bibliográfico, bastante homogéneo, tenemos las citas frecuentes y encomiásticas de Zubiri y Julián Marías, que dibujan el contorno ideológico de Brentano, y la importancia indubitable de su pensamiento filosófico actual.

Y sin embargo, por uno de esos caprichos que obnubilan continuamente el modo de ser de los españoles, sumiéndonos, las más de las veces, en una tupida malla de extrañas paradojas, la figura de Brentano apenas es apreciada en España. Esta vez no sirvió para nada que Ortega y Gasset nos lo trajese de la mano. Le bastó, en cambio, hablar de Dilthey, para que de la noche a la mañana todos nos sintiésemos diltheyanos, hasta el punto de que cualquier ensayista se sentía herido en su orgullo intelectual, si no era capaz de insertar cuatro o cinco citas de Dilthey en sus escritos, vinieran o no a cuento. Casi lo mismo ocurrió con Scheler, abrevadero y sésamo abre aún de mentes avanzadas. Brentano, no obstante sus méritos totalmente contrastados por una influencia vivificadora en la filosofía actual, jamás gozó de esa fortuna entre los lectores españoles. ¿Causas de ello?. Creemos que se pueden señalar fácilmente: su rigor filosófico, y la falta de sensacionalismo en su doctrina.

La mayoría de los lectores españoles suelen acercarse a la filosofía, únicamente, por esnobismo, buscando, de preferencia, el pensador amorfo, difuso, que no obligue a una tensión continua de los resortes captativos de la inteligencia. Prefiere la lectura con escotillones por donde fugarse hacia la cabriola del ensueño. La disciplina y el rigor le causan hastío; recortan demasiado las riendas de la fantasía; no dan opción a la interpretación caprichosa. De ahí que el acerbo cultural del español medio se halle formado, casi siempre, por conocimientos tágenciales de contextura epidérmica, y de fácil acomodación a sucesivas circunstancias.

Francisco Brentano es uno de los filósofos de mayor concisión y densidad de pensamiento, fuertemente enraizado en el pasado. Con Dilthey representa lo más original y vivificador de la filosofía en las últimas décadas del siglo pasado. Su influencia fué más directa y visible que la del profesor de Berlín. Brentano orientó todo su pensamiento hacia la conquista de las esencias, sumergiéndose en un estricto saber metafísico. Su docencia se diversificó en dos direcciones, aún frondosas: la filosofía de los valores, que culmina a través de la fenomenología con Scheler y Hartman, y la fenomenología de Husserl, ancladas ambas en «La Psicología desde el punto de vista empírico». Con esto queda indicada la enorme importancia de Brentano en el pensamiento filosófico actual.

Este impacto de Brentano en el modo de hacer de los filósofos dependientes

de su magisterio, entorpeció, precisamente, su divulgación en España. Los libros de Scheler y de Husserl nos llegaron antes que los suyos. Por lo tanto ya no constituía una novedad: era como una obra fecunda, pero ya ordenada, a la que no merecía la pena volver a manosear. Lo único que se podía hacer por él, era catalogarlo como una pieza de museo, más o menos brillante; a lo sumo recordar su nombre, para colocarlo en esas series motótonas de precursores, empleadas, a menudo, para enmascarar indolencias.

Ahora bien, en Brentano hay mucho más que el relumbrón momentáneo. Su pensamiento sigue siendo fecundo porque se originó en el trato metódico e interrumpido con la verdadera tradición filosófica. Más que cerrar un sistema, fortificado en unos cuantos principios de faz única, abrió las brechas necesarias para que la atmósfera enrarecida del idealismo germano se clarificase con las auras vivificadoras del aristotelismo. De ahí que el conocimiento del filósofo austriaco sea imprescindible, no sólo para conocer el pensamiento actual, sino, también, para conocer las crisis donde se gestó ese pensamiento. Dilthey y él representan, precisamente, los hitos señeros de esa crisis.

Con este criterio Miguel Cruz Hernández, una de las mentes jóvenes españolas más acuciadas hacia la verdad, ha oteado, desde su cátedra de Salamanca, la transcendente importancia del exsacerdote de Marienberg, ofreciéndonos un estudio ponderado y sagaz. Tras algunos capítulos dedicados a la figura humana del filósofo, y a la delimitación del horizonte cultural que arrojaba su quehacer, Cruz Hernández se encara decidido con los arduos problemas postulados a lo largo de la obra brentaniana, clasificándolos en orden congruente, sistemático, con precisión y rigor científico. De este modo el lector español, curioso de estas cuestiones, puede enfrentarse ya íntegramente con la doctrina del pensador austriaco.

Una de las grandes aportaciones de Brentano a la filosofía actual fué el redescubrimiento del concepto de intencionalidad. Basado en este hallazgo, Cruz Hernández señala certeramente el alcance de la metafísica brentaniana, en uno de los capítulos más sugestivos de su trabajo. La idea de intencionalidad en Brentano, tan llena de posibilidades, es, precisamente, la base de sus descubrimientos psicológicos y éticos. Su método empírico, distinto del empirismo asociacionista, le lleva a intuir la esencia de los fenómenos por un procedimiento que, depurado más tarde por Husserl, cubre una de las más altas superficies del pensar actual: el fenomenológico.

El capítulo dedicado al problema de los fenómenos psíquicos ofrece especial interés, admirablemente sugerido por el autor, ya que a través de ellos se define y se aclara todo el pensamiento de Brentano. Idéntico interés ofrece el titulado «Restauración de la ética». Pero con estos capítulos no se agota la aportación de Cruz Hernández el conocimiento de Brentano. Ellos nos dan su imagen más co-

nocida, más frecuentada por los estudiosos de filosofía. Su libro tiene mayor alcance. Trata de darnos la imagen cabal, el íntegro mecanismo del pensamiento, no solo en la metafísica, la psicología y la ética, sino también en la lógica, la teología natural y la filosofía de la religión.

A través de este libro, claro y riguroso, España tiene, por primera vez, un esquema acabado del fecundo pensamiento de Francisco Brentano.

J. VILLA PASTUR

JUAN CHABÁS.—**Literatura Española Contemporánea** (1898-1950). Cultural S. A, Habana, 1952.

Hace bastantes años, Juan Chabás, mediocre periodista, conocido en los círculos literarios madrileños por sus exquisitas formas y sus preferencias por la literatura de guante blanco—repudiaba a Galdós, motejándolo de bronco y vulgar—sintió, de pronto, la llamada de la República, a la que consagró todos sus cosméticos estilísticos, no obstante ciertos indirectos contactos con la monarquía extinguida. A través de algunos diarios de segundo orden se dedicó a la crítica literaria, dando sus preferencias, seguramente por inspiración externa, a la gacetilla teatral. El año treinta y seis los clamores del odio le depararon halagüeña perspectiva para sus ensueños de gallardo mancebo, y, con el puño en alto, lució por las calles de la Corte, jaque de la revolución, el más brillante estruendo de las castrenses guardarropías faranduleras.

Este mozo, conquistador y poco aguerrido, camuflado durante la lucha en «covachuelas de cultura», ha tomado, seguramente por asalto, durante su epopeya de exilado, una plaza en la Universidad de Oriente, de Santiago de Cuba, donde sestea, desde hace años, la enorme pesadumbre de su ignorancia. Fruto de la docencia de Juan Chabás, en la citada Universidad antillana, es el libro que origina esta nota, y que, como veremos enseguida, únicamente podrá llevar la confusión y el desconocimiento a la mente de sus lectores.

La *Literatura Española Contemporánea, 1898-1950*, es un libro voluminoso, en cuarto menor, de setecientas páginas. Sin duda el estudio más extenso dedicado hasta ahora a nuestro acaecer literario en el último medio siglo. A lo largo de todos sus capítulos hay una extraña y detonante mezcla de algo que quiere ser

crítica literaria y teoría del resentimiento político, que nosotros no nos atrevemos a juzgar. Para Juan Chabás los escritores españoles se dividen en dos grandes grupos: exilados y residentes en España. Los primeros todos buenos; los segundos todos malos, o, al menos, con grandes máculas. Creemos que hubiera sido preferible clasificarlos en rubios y morenos. Esta clasificación tendría el mismo fundamento científico que la suya y la ventaja de ser más original. Pero, bromas aparte, es esa una cuestión que no nos interesa lo más mínimo, y que nos limitamos únicamente a indicar.

Mucho más importante, en un estudio literario, que señalar las ideologías políticas de los escritores, para sojuzgar a ellas los juicios valorativos, es constatar sus calidades y reseñar con justeza las referencias externas —fechas, títulos de las obras, forma y contenido de las mismas, etc.—y, sobre todo, tener un conocimiento exacto de la época literaria objeto del estudio. Y de esto, aunque parezca paradójico, se halla completamente ayuno Juan Chabás. A una simple ojeada de su libro se comprende su extensión: sería imposible decir en menos páginas el cúmulo de disparates, tonterías a inexactitudes, que a él se le ocurren. Desde luego no vamos a reseñarlas todas, ya que su escueto enunciado llenaría el total del espacio de esta revista. Nos limitaremos a dejar constancia de ellas con unos cuantos ejemplos elegidos al azar, y, precisamente, de las partes dedicadas a las grandes figuras enmarcadas en su libro.

Veamos: al tratar de Valle-Inclán dice, pág. 146: «Esa es la llama que arde en *El ruedo Ibérico*, *Tirano Banderas*, *La Corte de los milagros* y *Viva mi dueño*». Es decir: para Juan Chabás *El ruedo Ibérico* es una novela, y, por la interpolación que hace en su cita de *Tirano Banderas*, totalmente independiente de *La Corte de los milagros* y de *Viva mi dueño*. Cualquiera estudiante de bachillerato en España sabe que *El ruedo Ibérico* es el título genérico de una serie de novelas de carácter histórico, que se propuso escribir Valle-Inclán, y de la que sólo publicó dos: *La Corte de los milagros* y *Viva mi dueño*.

Un poco más adelante, pág. 164, al referirse a Antonio Machado, asegura que su primer libro fué *Soledades, Galerías y otros poemas*. Pues bien, el primer libro publicado por Antonio Machado, en 1903, se titulaba simplemente *Soledades*. La segunda edición, dada a conocer cuatro años más tarde, con bastantes supresiones y muchas adiciones, es la que apareció con el título extenso citado por Chabás. Este detalle, tratándose de un escritor de la categoría de Machado, de tan parca producción por otra parte, debía de figurar en una historia literaria de la extensión y pretensiones que tiene la suya, pero... la ignorancia es la ignoran-

cia. El teatro de los hermanos Machado lo despacha en diez líneas, mientras que dedica tres páginas y media a Jacinto Grau. (Esto último sin comentarios).

En Unamuno las fallas son mucho más graves. Copiaremos solo dos, capaces cada una de ellas de desacreditar a un crítico para toda su vida. En la pág. 65 asegura: «Ese tono religioso, impregnado de sabiduría de los libros sacros, es razonador y explicativo o se exaspera de pronto en los sonetos y glosas *El Cristo de Velázquez*». ¡Juan Chabás ni siquiera ojeó *El Cristo de Velázquez*, acaso el máximo poema religioso de toda la literatura española! Pero eso no debe extrañarnos; cuatro páginas antes había escrito: «Ambas fundamentales preocupaciones de Unamuno se expresan dramáticamente en sus dos principales obras escénicas: *El Otro*, misterio en tres jornadas y un epílogo (1932) y *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934). Obras como su fecha indica, de madurez. Unamuno, que ha expresado ya su pensamiento a través del ensayo, de la novela y de su obra en verso, quiere «representarlo», darle vida escénica». De este párrafo parece deducirse que las piezas citadas (únicas conocidas por Chabás) son las más importantes del teatro unamuniano, y que Unamuno comenzó a escribir para el teatro en los postreros años de su existencia. *El Otro* y *El hermano Juan* son las últimas obras teatrales escritas por D. Miguel. Por su epistolario sabemos que ya escribía para el teatro desde antes de 1898. En el 99 refiere a Jiménez Ilundáin el argumento de su segunda producción escénica *La Venda*, que se publica en Madrid en 1913. *Fedra* «modernización de la tragedia de Eurípides y de Racine» la escribe en 1910. Esta «modernización» de un tema del teatro clásico, desconocida de nuestro informado historiador de la literatura contemporánea, tiene su importancia, adelantándose, en bastantes años, a las «modernizaciones» de Gide, Giraudoux, Lenormand, Anouilh, O'Neill y Sartre. ¿Y obras como *El pasado que vuelve*, *Soledad*, *Raquel* y *Sombras de sueño*, no representan nada en la obra de Unamuno? Desde luego para Juan Chabás no, por la sencilla razón de desconocerlas totalmente.

Al estudiar el teatro de Benavente dice (pág. 617): «inaugura la producción dramática en 1896 con *Gente conocida*». En España cualquier persona medianamente culta sabe que la primera obra de Benavente fué *El nido ajeno*, estrenada en 1894. Con Alejandro Casona, y este escritor se dió a conocer como autor teatral en plena ebullición crítico-literaria de Chabás, comete análoga inexactitud. En la pág. 665 leemos: «En 1936 alcanzó el premio nacional Lope de Vega», y unas líneas más abajo agrega: «que con tan jovial ímpetu mueve la acción de su primer obra *Nuestra Natacha*». La verdad es que el premio Lope de Vega lo obtuvo en 1933 por su comedia *La Sirena varada*, representada por Margarita Xirgu

en 1934, y escrita, según manifestaciones del autor, posteriormente a *Otra vez el Diablo*, que se dió a conocer en 1935 por la misma actriz. *Nuestra Natacha* se estrenó en la primavera de 1936. ¡El tino de Chabás para cometer errores es verdaderamente admirable!

Refiriéndonos a Pérez de Ayala (pág. 276), leemos: «*La pata de la raposa*, se desarrolla a temas semejantes a los de *Tinieblas en las cumbres* bajo el signo de Alberto Díaz de Guzman. En las páginas de esta obra se pinta con trazos de fácil identificación la vida literaria de Madrid durante la juventud de Ayala, quien aplicando su técnica de digresiones y paréntesis, pone en boca de sus personajes largos ensayos como el que en torno a una lectura experimental de *Otelo*, brinda al agonista Teófilo, docto, pesimista, pedante y abúlico, que hace conmovér a su ingenua enamorada Rosina para poder decirnos él — P. de A. — sus opiniones en torno al teatro poético». La cita, aunque larga, no tiene desperdicio. ¿Cuál es el doble literario de Pérez Ayala, Alberto Díaz de Guzman o Teófilo? En *La pata de la raposa* no ocurre nada de lo que dice Chabás, que confunde — sin conocer ninguna de las dos obras — con *Troteras y danzaderas*, novela clave de la vida literaria madrileña en la segunda década del siglo actual, y en la que transcurre la «lectura experimental de *Otelo*», pero no para darnos Ayala sus opiniones sobre el teatro poético, sino su concepto de la tragedia, o, aun más exactamente, de lo trágico. Para demostrarnos Chabás su irresponsabilidad crítica, un poco más abajo remacha su desconocimiento con esta absurda opinión: «*Troteras y Danzaderas*, en cuyo fondo de madrileñismo ochocentista aparece el claro obscuro de un cuadro de costumbres trazado con técnica realista». ¡Definitivo!

Creemos que las citas anotadas son suficientes para definir la catadura moral de un escritor. Por disparates semejantes se cortan en España las aspiraciones estudiantiles de cualquier presunto bachiller. Y nos hemos referido solamente a datos concretos, respetando íntegramente sus equivocados juicios. Quien quiera darse cuenta de éstos puede leer el párrafo lírico-dramático que dedica a *Hijos de la Ira* de Dámaso Alonso. No lo copiamos por asepsia. Y es que detrás de las orejas se adivina siempre el burro. Pero aunque parezca imposible, la desfachatez y la erudición negativa de Chabás es aún mayor de lo que el lector puede suponer con lo dicho hasta aquí.

Por la estructura de su libro García Lorca representa la culminación de la literatura española contemporánea, muy superior a todos los demás escritores. Le dedica, exactamente, cincuenta y seis páginas, el doble de las dedicadas a Unamuno que le sigue en extensión, a pesar de la extraordinaria complejidad y

riqueza de la obra de este último, y para nosotros, incluso como poeta, bastante superior a García Lorca. A Jorge Guillén, no obstante residir en el extranjero— signo indubitable de buen escritor para Chabás—lo despacha con ocho, y a Juan Ramón Jiménez con diez y seis. La importancia de García Lorca nadie la puede negar, pero afortunadamente para nuestra literatura, durante los años acotados por el libro que ahora nos ocupa, España ha dado bastantes escritores que alcanzan su nivel, y algunos que lo superan. Pero admitamos esa caprichosa e injustificada preferencia. Injustificada por la sencilla razón de que Chabás, a pesar de las citadas cincuenta y seis páginas de su libro y de que esas páginas se hallan escritas con gran aparato crítico y abundante bibliografía, no ha leído a García Lorca. Entiéndase bien: no ha leído la obra completa de García Lorca. Demostración al canto: en la pág. 441 nos dice: «*Así que pasen cinco años y El Público*. son títulos de obras cuyos originales solo han sido salvados fragmentariamente». Esto únicamente se puede afirmar de *El Público*. *Así que pasen cinco años* se conserva íntegra, e íntegra se incluyó en las Obras Completas de la editorial Losada. Pero no es eso solo: desconoce también las piezas teatrales cortas publicadas en el número dos de la revista *Gallo*, que García Lorca editó en Granada durante el año 1928 (Solo salieron dos números. En el primero Federico publicó *Historia de este Gallo*, recogida en el tomo octavo de las Obras Completas, y en el segundo las indicadas obras teatrales, cuyos títulos son: *La doncella, el marinero y el estudiante* y *El Paseo de Buster Keaton*. Para el número tres, que no se llegó a publicar, tenía escrita otra pieza corta, *Quimera*, incluida por Angel del Río (1941) en su monografía sobre el poeta. (De todo esto Chabás ni la menor idea).

¿Para qué vamos a seguir? Si de Pedro Salinas, a quien llama su querido amigo, desconoce *Todo más claro* y *La Bomba increíble* editadas antes que *El desnudo impecable*, citado en su libro y de Alberti ignora *A la pintura*, y de Amado Alonso, *La poesía de Pablo Neruda*, imprescindible para juzgar el movimiento poético moderno, ¿qué importancia puede tener que desconozca cuanto se publicó en España desde el año 39 hasta el año 50? Para él los nombres de Nora, Hierro, Cremer, Otero, Celaya y Bousoño, carecen totalmente de valor, a pesar de la considerable obra que ya tienen publicada, y de que todos ellos cuajaron como poetas bastante antes del año tope de su libro.

La lectura de *Literatura Española Contemporánea*, ni siquiera indignación nos ha producido. Fué un sentimiento distinto: una mezcla de piedad y compasión por los alumnos de la Universidad de Oriente, de Santiago de Cuba, que tengan que sufrir a tan indocumentado profesor. Parece imposible, pero hay Universidades donde un mal bachiller español podría hacer excelente papel como profesor. Sobre todo sustituyendo a Juan Chabás.

J. VILLA PASTUR

BRUCE W. WARDROPPER.—**Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro.** (La evolución del auto sacramental: 1500-1648). Revista de Occidente, Madrid, 1953.

Cuando los críticos del siglo pasado volvieron los ojos a nuestro teatro del XVII, advirtieron pronto el valor de los autos sacramentales, y al revalorizar a Calderón pusieron de relieve esta parte de su obra. Ya en nuestros días se extendió la idea, que es necesario desarraigar, de que el auto sacramental ha sido una creación suya. Se olvidaron los críticos de que al lado de él y de los autores de su escuela hubo otros muchos, encajados en una tradición secular. Esto quiere revalorizar el autor de este libro, sin entrar en el estudio de Calderón.

No son pocos los problemas que tiene planteados el llamado género sacramental, a pesar de lo mucho que han adelantado críticos como Cotarelo, Bataillon, Cirot, Rouanet, Valbuena Prat, Parker, Crawford y otros, especialmente en lo que se relaciona con los orígenes. Pero esto no es suficiente. Una laboriosa búsqueda en los archivos catedralicios y conventuales, la mayor parte inéditos, acaso ponga al descubierto, si no textos, sí datos que permiten reconstruir la historia de los oscuros principios del género.

Sin embargo, antes que este problema interesa concretar una definición del auto sacramental, cuestión batallona entre los críticos. En general todos ellos han recurrido a deducirla de las obras de Calderón. Wardropper recorre en su capítulo segundo las varias definiciones que se han ensayado desde el siglo XVII y las analiza principalmente en sus puntos flacos. Recorre así las de Lope, Calderón, Covarrubias, Luzán, Pedroso, Henri Merimée, Valbuena Prat, González Ruiz y Parker. Wardropper no da ninguna definición («no ha sido posible formular una definición que abarque todos los elementos dispares, que, en el transcurso de dos siglos, componen la tradición dramático-sacramental»), pero acepta la explicación de Parker, basada en Calderón, del término *tema*, y distingue entre *asunto* y *argumento* de un auto: el *asunto* es la Eucaristía, pero el *argumento* puede sea cualquier historia divina - histórica, legendaria o ficticia—con tal que pueda iluminar algún aspecto del *asunto*. A lo largo de su libro acepta, sin embargo, como característica especial del auto la alegoría, lo que es un resto de las definiciones tradicionales de que quiso Wardropper apartarse sin conseguirlo, ya que su libro prueba en realidad que verdaderos autos sacramentales no los ha habido hasta Calderón, aunque desde la *Farsa del Corpus* de 1521, por lo menos,

van apareciendo acá y allá los rasgos que caracterizarán al género a mediados del XVII. Me parece equivocada esta posición y creo que lo primero ha de ser partir de que los autos eran piezas representadas durante el Corpus en honor del Sacramento. Nos encontraremos, y lo sabe Wardropper, con piezas dogmáticas, ya el dogma se exponga directamente, ya por medio de alegorías, y con piezas no dogmáticas, de tipo histórico o ficticio. A estas últimas las llama Wardropper *pseudomoralidades* o *pseudomisterios*, desafortunadamente, a mi modo de ver, porque el prefijo *pseudo* tiene un carácter negativo y en este caso no define nada, pues se escapa el rasgo diferencial más importante de la pieza, por lo que sería lo mismo, o acaso más exacto, llamarlas *comedias a lo divino*, de las cuales al menos tenemos representantes en casa. Ahora bien, ¿por qué se ha de limitar tanto el género sacramental que piezas que sólo se diferencian por el *argumento* no puedan agruparse bajo una denominación común, cuando coinciden en todo lo demás? Viene a ser como si no se llamaran comedias a las de Lope, porque son diferentes de las de Plauto y de las de Galdós. Si se salva el obstáculo de la alegoría nos acercaremos más a la realidad histórica.

Dentro del problema de los orígenes importa conocer el de la costumbre de representar durante la festividad del Corpus, y para ello es necesario hacer una división lingüística: el drama catalán y el castellano. La historia de aquél pasa de las *roques* o *entramessos* al cuadro estatutario de figuras vivas y de aquí al cuadro con movimiento, que da como resultado final el *misterio* de carácter cíclico, emparentando con la corriente europea, aunque muy retrasado con respecto a ella. En Castilla y en Andalucía la tradición dramática no se desarrolla en la procesión, sino en la catedral, y por ello los dramas estaban dotados de un fondo litúrgico que da origen al desarrollo de un género peculiar de Castilla, el auto sacramental. Al estudiar las razones históricas que dan lugar a la aparición del género desecha Wardropper la teoría de Pedroso de que los autos nacen como una protesta contra las doctrinas heréticas de luteranos y calvinistas, que negaban el dogma de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, porque se funda en una documentación insuficiente. Ya Crawford había argumentado que no hay testimonio de que en el XVI se emplearan con frecuencia los autos como armas contra el protestantismo, argumento que Bataillon había hecho suyo, afirmando que el auto sacramental es una forma esencialmente positiva, surgida no por la Contrarreforma, sino por la reforma católica, que en España es anterior a la protestante. Esta es la tesis que acepta Wardropper. Otro hecho histórico que contribuyó al nacimiento de los autos fué el Concilio de Trento y sus doctrinas sacramentales. Como factor accesorio, aunque importante, cita el neoescolasticismo

español, y a esto añade que el auto sacramental fué posible en España gracias a la perduración de lo medieval en nuestro Renacimiento.

La secularización de la fiesta, que estudia Wardropper en el capítulo sexto, es un paso importante en la evolución del género sacramental. Del templo sale el drama a las plazas; de la organización eclesiástica se pasa a la organización civil. El público sigue siendo el mismo, y saber cuáles eran sus alcances intelectuales y cómo asistía a la representación es tema que interesa a todo el que se preocupe de los autos sacramentales. En el capítulo octavo analiza Wardropper las diversas teorías que se han expuesto sobre el público de los autos. Desdeña la de López Prudencio, para quien se componía en su mayor parte de clérigos, y se inclina por la del *pueblo teólogo*, que debía esforzarse en comprender las ideas que exponía el autor. Creo que la materia de este capítulo debiera completarse con las abundantes referencias que en otras obras literarias se hacen a la situación psicológica de algún personaje ante las fiestas teatrales del Corpus y con lo que hoy ocurre en ciertas zonas, especialmente las campesinas, cuando las ideas del pueblo no están viciadas, ante situaciones parecidas. Al mismo tiempo no se ha tenido en cuenta la capacidad de admiración del pueblo iletrado sano. Tampoco cabe dudar que los autos sacramentales, anualmente repetidos, hubieron de dar un barniz de teología al pueblo hasta llegar, quizás tarde, a algo parecido al *pueblo teólogo*. Wardropper señala la credulidad del público de los autos durante la primera mitad del XVI.

La importancia de conocer la clase de público y su preparación intelectual radica en que todo autor dramático tiene que adaptar el estilo y la forma de su obra al auditorio. Cuando éste es heterogéneo los grandes autores recurren a la ambigüedad. *La vida es sueño* será para el vulgo «la representación dramática de una lucha política; para los metafísicos tratará de problemas de la naturaleza humana; para los teólogos ejemplificará las consecuencias en la ultratumba de los móviles humanos en esta vida. Y para los otros espectadores significará otras cosas. La realidad poética, sin embargo, está en la fusión de todas las interpretaciones posibles» (pág. 90). En los autos sacramentales la poesía iba acompañada de la alegoría, que se impuso a los autores del Corpus por la naturaleza misma de los temas tratados, según Wardropper. Define la alegoría como «la descripción extensa de un tema bajo el disfraz de otro *sugestivamente* parecido» (pág. 92). Estudia Wardropper lo alegórico de la festividad como elemento que lleva en sí el Sacramento, igual que el anacronismo, y afirma: «La alegoría y el anacronismo, dos rasgos esenciales del Sacramento, no podían estar ausentes de los autos». A pesar de esto ya he dicho antes que la realidad acaso demuestre

que hubo autos sacramentales, por muy estrechos que sean los límites del género, en que faltan estos elementos.

Como consecuencia de unas y otras teorías se llega a comprender la independencia de nuestros autos sacramentales respecto del drama cíclico de las moralidades y de los misterios europeos, y su desarrollo como un género privativo de Castilla y Andalucía.

En el capítulo catorce comienza la segunda parte de este libro, en la que se trata la historia del auto sacramental hasta Tirso, Vélez de Guevara y Mira de Amescua. Wardropper encuentra los primeros antecedentes en los autos pastoriles de Navidad. El punto de partida es así Juan del Encina; se pasa a Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente, López de Yanguas y la *Farsa compuesta para se representar el día de Corpus Christi en presencia del Santísimo Sacramento*, de 1521, en la cual nace ya la alegoría. El autor, siguiendo las ideas tradicionales, exagera un poco la importancia de Encina. Creo que conviene pensar más en una tradición en la cual encajar la etapa castellana de Encina, tradición que supera, como poco después Torres Naharro y Gil Vicente, al contacto de los dramas renacentistas italianos. La importancia de Encina, comienza, a mi modo de ver, en el momento en que traspasa los estrictos límites del drama tradicional castellano, drama, es cierto, del que sabemos poco, pero lo suficiente para conocer sus características. Así el villancico no es ninguna innovación de Encina; así Fernández no será discípulo suyo, sino al contrario más fiel seguidor del drama tradicional que su compatriota, más medieval que él y muy lejano de sus innovaciones.

Analiza después Wardropper la obra de Diego Sánchez, que, aunque en la *Farsa de la Iglesia* se acerca mucho al género sacramental, no llegó a componer un verdadero auto. Resume su labor en los siguientes términos: «1), modificó sutilmente el tipo del coloquio pastoril, sustituyendo personajes universalizados por pastores convencionales; 2), logró dar un interés dramático a la teología; 3), presentó problemas dogmáticos sin atenerse a una cronología rigurosa; 4), sirviéndose más que sus predecesores de la prefiguración, dió a la historia israelita un sentido simbólico más rebuscado; y 5), en las obras no destinadas a la fiesta de Corpus Christi desarrolló la técnica alegórica hasta tal punto, que fácilmente podría incorporarse a la dramaturgia del Corpus» (páginas 175-176).

En el capítulo siguiente estudia el *Código de autos viejos* y los autos publicados por Vera Buck y Alice Kem. De Timoneda trata especialmente como refundidor y le considera como «el puente que une el territorio enmarañado de las farsas sacramentales con el parque cultivado de los autos precalderonianos» (pág. 262). El auto sacramental de Lope de Vega está vinculado a la comedia profana y en

él se pone la teología al servicio de la poesía, y no al revés, como en Calderón. El capítulo de Valdivielso, autor al que Wardropper consagró un magnífico trabajo publicado en *Modern Language Notes*, es de los mejores del libro. Señala que su originalidad «consiste en intensificar la alegoría, que, dejando de ser una convención literaria, se convierte en medio de convicción intelectual y sentimental» (pág. 302). Con Valdivielso se llega a la cumbre de la perfección del drama eucarístico. Calderón sólo hará elevar más el género cambiándole, hasta cierto punto, la esencia. Se cierra el libro con un capítulo dedicado a Tirso y a Vélez de Guevara, con los que nada adelantó el auto sacramental, y a Mira de Amescua, que representa el avance más notable hacia la fórmula calderoniana y que introduce en el auto, siguiendo a Tirso, la sátira social.

Con este libro se ha dado un importante paso hacia la comprensión del drama eucarístico. A pesar de la palabra «introducción» que figura en el título y de las modestas expresiones de su autor («el presente libro no tiene otra pretensión que la de orientar al lector de autos sacramentales, contribuyendo de paso a la acumulación de detalles que algún día hará posible un estudio definitivo»), este libro es una de las más valiosas aportaciones al tema, y lo hubiera sido más, si el autor hubiera roto definitivamente con algunas ideas muy arraigadas en la crítica, pero fáciles de destruir. Cuando sobre todo se esclarezcan las oscuridades de los orígenes y cuando se reúna un buen número de monografías sobre los autores sacramentales del XVII, en general ilustres desconocidos, se habrá completado la historia de un género dramático privativo de España, que en estos momentos se está poniendo de moda por razones que acaso sean las que menos convengan a su esencia y significado.

JOSE CASO GONZALEZ